

Agata Jawoszek

Intermedialność jako reakcja – fotografia, malarstwo i film  
w opowiadaniach Almy Lazarevskiej



A. Dürer, *Święto Różańcowe*

Źródło: <http://www.wga.hu/index1.html>. Odczyt: 12.2009

Agata Jawoszek

## Intermedialność jako reakcja – fotografia, malarstwo i film w opowiadaniach Almy Lazarevskiej

Jednym z możliwych wariantów istnienia obok siebie obrazu i słowa jest intermedialność, w tym wypadku intermedialność tekstu literackiego. Zgodnie z definicją teoretyka i praktyka intermedialności Dicka Higginsa, intermedialność jest zjawiskiem wyrosłym z modernistycznego synkretyzmu sztuk, a dokładniej jego postmodernistycznym spadkobiercą. Wyłonienie się w epoce postmodernizmu intermedialności wynikało z ogólnej tendencji do przekraczania granic gatunków, dyskursów, stylów i zaowocowało hybrydycznymi formami sztuki, takimi jak kolaż czy happening (Higgins 2003: 123).

Roman Lewicki w przedmowie do opracowanego wraz z Ingeborg Ohnhaiser tomu poświęconego zagadnieniu intermedialności przytacza jeszcze inną jej definicję, kładąc nacisk na *zmianę* i proces przechodzenia z jednego medium do drugiego. Intermedialność to według niej: „ogół zjawisk towarzyszących zmianie medium przy przekazie komunikatów wszelkiego typu” (Lewicki 2001: 9). Przejawami tak rozumianej intermedialności są przede wszystkim filmowe adaptacje dzieł literackich.

Intermedialność w ujęciu postmodernistów to skłonność do zapożyczeń, która „rozsadza” linearny porządek sztuki, traktuje demokratycznie wszelkiego rodzaju przejawy działalności człowieka, zaciera granicę między wysokim i niskim, sprzeciwia się konwencji, wzbogaca percepcję poprzez przemieszczenie w obrębie paradygmatu sztuki.

Intermedialność pozostaje w ścisłym związku z innym owocem postmodernizmu – intertekstualnością. Symptomatyczny wydaje się zatem tytuł wydanej w 1988 roku w Zagrzebiu książki *Intertekstualnost i intermedialnost* pod redakcją Magdaleny Medarić, w której to sformułowane zostały wnioski kluczowe dla badań nad chorwackim (jugosłowiańskim) postmodernizmem (Medarić 1988: 157–195).

Autorzy tomu szczególny nacisk położyli na zbadanie w ówczesnej, wciąż wspólnej dla Serbów, Chorwatów, Bośniaków, Macedończyków i Słoweńców literaturze, zjawiska intermedialności pomiędzy literaturą a filmem i telewizją.

Doświadczenie wojny domowej, która wybuchła w 1991 roku, wzmogło w literaturach bałkańskich potrzebę ucieczki w rozproszoną, migotliwą narrację, tak typową dla poetyki postmodernizmu. Przykładem takiego wyboru spowodowanego dekonstrukcją dotychczasowego, względnie uporządkowanego świata, jest twórczość bośniackiej pisarki Almy Lazarevskiej, która, debiutując

w Sarajewie, nazywanym przez nią konsekwentnie „oblężonym miastem”, obrała dla swoich wojennych opowiadań drogę przez intertekstualność i intermedialność: łączy słowo tak ściśle należące do materii literatury i obraz przynależny sztukom wizualnym.

W twórczości Lazarevskiej motyw filmu pojawia się w opowiadaniu *Tajna Kaspara Hausera* (*Zagadka Kaspara Hausera*), z motywem fotografii natomiast zetknijemy się w utworze, którego tytuł, *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* (*Śmierć w Muzeum Sztuki Nowoczesnej*), posłużył za tytuł całego zbioru opowiadań autorki. Na motyw obrazu malarskiego natrafimy w *Blagdan krunice* (*Święto Różańcowe*) opublikowanym w zbiorze *Biljke su nešto drugo* (*Rośliny to co innego*).

Autorka poddaje literackiemu przetworzeniu obrazy przynależne mediom wizualnym. Sprawia, że zaczynają funkcjonować w tekście za pośrednictwem słów, a z drugiej strony przywołując je, pobudza percepcję czytelnika, otwiera przed nim nowe przestrzenie, niedostępne dla samego logosu (Mijatović 2003: 49–68). W ten sposób i słowo i obraz stają się w opowiadaniach Lazarevskiej mediami granicznego przeżycia, jakim jest wojna, będąca głównym tematem wybranych przeze mnie do tej analizy utworów.

Fotografia, jak klasyczny motyw sokoła u Boccaccia, wiąże akcję opowiadania o znamienym tytule *Śmierć w Muzeum Sztuki Nowoczesnej*. Do oblężonego, ostrzeliwanego przez snajperów miasta przybywają zachodni dziennikarze, by dziewięćdziesięciu dziewięciu losowo wybranym mieszkańcom zadać wstrząsające pytanie o preferowany rodzaj śmierci. Odpowiedzi mają zostać zilustrowane zdjęciami ankietowanych i wystawione w rzeczonym muzeum w Atlancie. Narratorka, a zarazem bohaterka opowiadania, znajduje się w grupie respondentów, udziela odpowiedzi (chce umrzeć w salonie kosmetycznym Krystyny Verček). By uwiarygodnić tę odpowiedź i dodać jej dramatyzmu, zostaje sfotografowana na tle zniszczonego przez pociski szpitala:

Ręka, którą teraz piszę, wtedy jeszcze nie była ranna, ale i tak wsunęłam ją głęboko do kieszeni. Uniosłam ramiona i wtuliłam w nie szyję, jakby mi było zimno albo nieprzyjemnie. Wydaje się jakbym wychodziła ze zdjęcia<sup>1</sup> (Lazarevska 2000: 103).

Ten literacki *zoom* na zdjęcie, stopklatka, wstrzymanie akcji za pomocą opisu obrazu inkorporowanego w tekst, to chwyt stosowany przez Lazarevską niezwykle często. Fotografia uwiecznia moment, w którym udzielając odpowiedzi na niechciane pytanie, narratorka przybiera pozycję obronną: dopowiada to, co nie jest nazwane. Dzięki korelacji słowa i obrazu dowiadujemy się, że autorka nie jest entuzjastką ankiety, *wychodzi* ze zdjęcia. Ktoś, kto później widzi tę fotografię na wystawie, komentuje: „Wyglądasz jakbyś miała mdłości, albo jakby była dwu-

<sup>1</sup> Cytowane fragmenty opowiadań Almy Lazarevskiej zostały przetłumaczone przez autorkę niniejszego artykułu.

dziesiąt trzydzieści...nawet twoja marynarka wygląda, jakby jej było niedobrze” (Lazarevska 2000: 121).

Fotografia dopowiada o bohaterze to, czego próżno szukać w akcji i dialogach. Ułatwia przekaz, zawęża narrację do znaczącego obrazu, powszechnie rozumianego gestu (mowa ciała), przez co działa sugestywniej.

Mamy w tym opowiadaniu do czynienia z dwoma rodzajami motywu fotografii. Na szczególną uwagę zasługuje wątek, w którym znaczącą rolę odgrywają zdjęcia zabitych publikowane w codziennej gazecie, ukazującej się w oblężonym mieście. Dla Sarajewian te kilka stron wypełnionych zdjęciami to jedyna możliwość, by wśród wojennej dezinformacji dowiedzieć się o śmierci znajomych; możliwość, która z czasem staje się automatycznym, bezrefleksyjnym odruchem. W opowiadaniu *Dobra berba* (*Dobry rocznik*) bohaterka zauważa, że nawet w kilka lat po wojnie w różnych domach wciąż przechowywane są wojenne gazety z wyjątkowo obszerną rubryką nekrologów. Nie służą one jednak właścicielom jako cenna pamiątka bolesnych czasów. Są zwykłym rekwizytem codzienności, nic nieznaczącym kawałkiem papieru, na którym można postawić do wysuszenia mokre buty.

Później, gdy zabitych liczyło się już w czterocyfrowych liczbach, bywało, że gazety całe były wypełnione nekrologami. Od deski do deski, jak trumna obok trumny, a w nich... martwi. Idziesz od jednej do drugiej i zatrzymujesz się, gdy spostrzeżesz znaną ci twarz (...) W marcu tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątego dziewiątego roku przypadek zawiódł mnie na ulicę rozkopaną z powodu wymiany rur gazowych. W domu, do którego weszłam, obok drzwi rozpostarte były dwie strony ze starej gazety. O mały włos nie odłożyłam ubłoconych butów na... Beniamina (Lazarevska 2003: 62–63).

Zdjęcie ilustrujące nekrolog młodej kobiety w omawianym już opowiadaniu *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* posługuje się rodzajem kodu zrozumiałego dla nadawcy i odbiorcy. Fotografia opisywana przez Lazarevską wygląda jak naprędce wydarta z rodzinnego albumu; każdy widział taką, każdy posiada takie w swoim prywatnym archiwum. Twarz kobiety jest nieudolnie wycięta z nieformalnego zdjęcia zrobionego zapewne podczas spotkania towarzyskiego – widać czyjąś rękę, rysy twarzy są niewyraźne, światło nieprofesjonalne, a uśmiechnięta twarz kobiety skierowana w stronę kogoś, kto nie zmieścił się w kadrze, zdradza zażyłość, daje wgląd w prywatność. Dyskurs fotografii umożliwia wzajemne oddziaływanie na siebie rzeczywistości werbalnej i wizualnej, dzięki temu to, co nie możliwe do opisanego, zostaje przedstawione, a to, co trudne do przedstawienia, zostaje opisane.

Wojna i śmierć sprowadzone do zdjęcia poddane są „muzeifikacji”, zamknięte w kadrze, wystawione na publiczny widok. Po drugiej stronie zawsze jest widz wypreparowany z wojny – ktoś, kto czyta (ogląda?) gazetę, a zatem wciąż jeszcze żyje, gość zwiedzający wystawę w zachodnim muzeum. Fotografia zatrzymuje czas, a ci, którzy odeszli, wciąż są na fotografii. Ci, którzy udzielają odpowiedzi

na absurdalne pytanie o preferowany rodzaj śmierci, wciąż jej nie „przeżyli”, są oglądani, ale też, tak jak bohaterka, mogą zobaczyć siebie samych.

Obraz *Święto Różańcowe* pędzla Albrechta Dürera posłużył Lazarevskiej jako pretekst do jednego z jej bardziej wstrząsających opowiadań. Scenę pokłonu Trzech Króli nowonarodzonemu Dzieciątku, namalowaną w 1505 przez Dürera, autorka połączyła z literacką sceną brutalnego gwałtu i mordu dokonanego na ciężarnej Muzułmance przez serbskich czetników. Ocalała córka zamordowanej kobiety natrafia w wiedeńskiej pracowni swojego pracodawcy na reprodukcję obrazu, w którym rozpoznaje kolor sukienki swojej nieżyjącej matki. Błękit symbolizujący niewinność, boskość i niepokalanie staje się zarazem kolorem złudzenia, rozczarowania i bólu. Matka Boska w niebieskiej sukni doświadcza adoracji ze strony mężczyzn, jej macierzyństwo pozbawione seksualności staje się obiektem kultu i hołdu. Bośniaczka „w sukience tak białej, że aż niebieskiej” doświadcza ze strony mężczyzn poniżenia i cierpienia. Jej kobiecość sprowadzona jest wyłącznie do seksualności – ciąża nie chroni jej przed gwałtem, macierzyństwo nie gwarantuje jej szacunku, syn w jej łonie nie przynosi jej splendoru, nie uświęca jej osoby.

Lazarevska powstrzymuje się od komentarza. Konfrontuje z sobą te dwa wymowne obrazy, dwie symboliczne sceny. Historia albumu malarstwa sakralnego odnalezionego w wiedeńskiej pracowni biegnie równolegle do historii o spalonej wsi i zamordowanych kobietach. Łącznikiem między nimi jest postać dziewczynki ocalałej z pogromu, jedynej pamiętającej, jedynej, w której pamięci wciąż żywy jest obraz matki w maryjnej sukience. Motyw obrazu Dürera Lazarevska przywołuje po raz ostatni w epilogu opowiadania, wyjaśniając korzenie swojej autorskiej inspiracji. Autorka ujawnia się w opowiadaniu jako trzecia matka (i to matka chłopca!), przywołując obraz zapisany w jej matczynej pamięci. Przypomina sobie przedwojenną wizytę na praskich Hradczanach z kilkuletnim synem, który oczarowany zatrzymał się właśnie przy *Święcie Różańcowym* i wyznaje: „Może bez wspomnienia tamtej sceny to opowiadanie w ogóle by nie powstało” (Lazarevska 2003: 124).

Obraz Dürera przewija się zatem przez trzy historie składające się na opowiadanie. Przenika do świata literatury ze świata malarstwa, przechodzi ze świata realnego do świata fikcji. Czy jednak historia opowiedziana przez Lazarevską nie jest przypadkiem tak samo realna, jak arcydzieło niemieckiego mistrza? Autorka sięga po jeszcze jedno medium – reportaż. Powołuje się na bolesną lekturę książki Seady Vranić *Pred zidom šutnje*, w której zgromadzone zostały autentyczne opowieści kobiet – ofiar wojny. Zestawia zatem ze sobą rozmaite media i pozwala, by poprzez wzajemny kontakt, stawały się zamkniętym kręgiem tekstów i komentarzy. Osiąga efekt polifoniczności i intermedialności rozpisanej na słowo i obraz malarski.

W *Blagdan krunice* nawiązanie do malarstwa przejawia się w jeszcze jeden sposób. Tak jak w *Smrti u muzeju moderne umjetnosti*, kluczem do odczytania

opowiadania była fotografia (autorka posługiwała się zatrzymaniem, zbliżeniem, fokusem), w *Blagdan krunice* przewijają się aluzje do sztuk plastycznych, zwłaszcza w sposobie budowy, „malowania słowem” poszczególnych scen. Szczególną rolę odgrywa w nich kompozycja i kolorystyka. Autorka świadomie stylizuje sceny na obrazy impresjonistów, sięga po ulubione tematy „malarzy chwili”, nadaje nawet tym literackim obrazom impresjonistyczne tytuły (*Kobiety na łące*, *Kobiety szukające klucza w trawie*), podkreśla migotliwość i pulsowanie barw, zaznacza kąt padania światła, operuje światłocieniem, rozrysowuje sceny z pełną świadomością ich malarskości, zwłaszcza ze świadomością praw optyki, czego dodowem jest motyw sukni „tak białej, że aż niebieskiej”.

Technika filmowa w pisarskim stylu Lazarevskiej polega na zamiłowaniu do operowania krótkimi scenami, które przeplatają nagłe cięcia i przeniesienia akcji również w czasie. Autorce towarzyszy silna, metaliteracka refleksja i autotematyczność. Proces twórczy, akt pisanie, nie zostają skryte przed wzrokiem czytelnika, lecz są wyeksponowane, przeniesione na pierwszy plan. Gdyby, zgodnie z literackimi grammi Dubravki Ugrešić, przyjąć żartobliwe założenie, że autor szyje swój tekst, wtedy u Lazarevskiej moglibyśmy bez trudu wskazać, gdzie przebiega „autorski szew”: gdzie autorka-reżyserka dokonuje cięcia, w którym miejscu montuje poszczególne sceny. Tego typu zabiegi są szczególnie widoczne w opowiadaniach *Dafna Pehfogl prelazi most između tamo i ovdje* oraz *Tajna Kaspara Hausera*, które posiadają bardzo wyraźną strukturę kolejnych, pozornie pozostających bez związku ze sobą scen, sekwencji kadrów i unieruchomionych obrazów. W opowiadaniach tych dochodzi ponadto do głosu autorskie „ja”: głos z offu, który wprost mówi o kolejnych scenach i „widokach podarowanych przez los”. W opowiadaniu o nieszczęsnej Dafnie pojawia się ponadto motyw teatru i dramatu, a historia pechowej starej panny ze starej begowskiej rodziny, opowiedziana przez pryzmat rodzinnych podań i epizodów, znajduje swoje pesymistyczne zakończenie w iście filmowej scenie śmierci bohaterki na moście. Podobnie rzecz ma się w opowiadaniu noszącym tytuł filmu Wernera Herzoga *Zagadka Kaspara Hausera*. Lazarevska sięga po filmową interpretację dziejów tajemniczego człowieka z Norymbergii i przejmując z niej, mówiąc językiem filmu, „niski klucz oświelenia” typowy dla obrazów mrocznych i przygnębiających. Lazarevska zapożycza od Herzoga scenę sekcji zwłok Kaspara Hausera. Domontowuje ją do swojej fragmentarycznej, nieciągłej narracji w charakterze epilogu – dopowiedzenia. W opowiadaniu rzecz jest o zagadkach codzienności (uzdrawiająca moc światła, tajemnicze choroby zamknięte w szpitalnych menzurkach), które bohaterka próbuje zgłębić, przejrzeć. Jej wysiłki odkrycia „drugiej strony rzeczy” spełzną na niczym, jak zakusy medyków, chcących w tkankach nerwowych tajemniczego Kaspara znaleźć odpowiedź na pytanie: kim był ten człowiek?

Odłożyli zakrwawione skłapele. Wytarli ręce lnianymi ręcznikami. Jednemu z nich przez chwilę wydało się, że krew na jego rękach jest jakoś szczególnie tłusta. (...) Ścierpła zawieszona w pół ruchu ręka sekretarza. Nic nie znaleźli (Lazarevska 2000: 62).

W swoich „filmowych” opowiadaniach Lazarevska zwalnia tempo, stawia na długie precyzyjnie wyważone kadry, przeplatane jednak migawkami i błyskawicznymi cięciami. Sprzyja temu styl autorki – długie, barokowe, wielokrotnie złożone zdania, przeplatane krótkimi, urywanymi niedopowiedzeniami. Niektóre sceny sprawiają wrażenie „filmowanych z ręki” – obraz, jak w skandynawskich filmach spod znaku Dogmy, jest niewyraźny, chybliwy, nie poddaje się logice. Posklejany ze skrawków i epizodów staje się w pełni jasny dopiero w kontekście całości. Lazarevska chętnie wprowadza do dialogów kolejne niespodziewane osoby, rozbija ciągłość tekstu, przenosi dialogi w czasie, zmienia gwałtownie punkt widzenia, odwraca role. Tak jest w przypadku sceny, w której bohaterka opisuje samą siebie: taką, jaką ją widzi ktoś, kto obserwuje ją przez okno:

Patrzyłem w okna naszej sypialni. Jest dokładnie po drugiej stronie ulicy. Widziałem cię, jak dwa razy wchodzisz i wychodzisz z pokoju. Otwierałaś szafę. Wydawało mi się, że jest ci zimno, bardzo zimno. Czymś się okrywałaś. – I co? Było mi... zimno? (Lazarevska 2000: 58).

To jedna z najbardziej filmowych scen u Lazarevskiej. Nie można oprzeć się wrażeniu, że „aktor” i „operator” zamienili się miejscami – filmujący stał się filmowanym, a widzący i opowiadający zaczyna być widzianym i opowiadającym.

Intermedialność opowiadań Lazarevskiej wydaje się być reakcją na nową rzeczywistość – niesamowitą i niewiarygodną, przypominającą bardziej koszmarny film niż prawdziwe życie. Totalne doświadczenie wojny wymyka się możliwościom klasycznej narracji, wymaga szerszego ujęcia i rozpracowania, stąd motywy i techniki zapożyczone z fotografii, malarstwa i filmu. Dopiero skomponowane razem, użyte jako wielogłos, dają pełny, panoramiczny obraz traumatycznego przeżycia, jakim jest doświadczenie czystek etnicznych i życia w oblężonym mieście. Użycie obrazu malarskiego jako pretekstu do opowieści, wyjaśnienia przyczyn zła i cierpienia, uwzniośla śmierć, sakralizuje ją. Fotografia daje natomiast możliwość skupienia uwagi na tym, co istotne, zatrzymania tego, co najbardziej ulotne i nietrwałe – przejawów życia, emocji. Film jako medium najbardziej dynamiczne, sekwencja „żywych obrazów”, otwiera płaską narrację i przenosi ją w świat czterowymiarowy.

W świadomości Lazarevskiej intermedialność jest podgatunkiem intertekstualności. Dla niej wszystko jest tekstem i wszystko pozostaje we wzajemnej relacji; słowo, obraz, fotografia i film to komunikaty, można je zatem montować i łączyć, by zabrzmieć donośniej w swojej reakcji na przeżycie.

## SUMMARY

Alma Lazarevska belongs to the generation of postmodernist authors in Bosnian-Herzegovinian literature. As a part of this practice, her novels contain intertextual strategies of narration. This paper point out specific and charac-

teristic poetic of Alma Lazarevska, which has been so far analysed as part of feminine literary heritage. This paper emphasizes the need to look at the novels by Alma Lazarevska as an example of intertextuality and intermediality. The major part of this paper discusses social circumstances (war in former Yugoslavia) and shows that Lazarevska's prose is under the influence of political and historical situation. This impact can be seen in the domain of her novels conception, messages of peace and first of all in using the discourse of photography and elements of painting incorporated into a text. These strategies and narration processes are demonstrated in the paper.

## BIBLIOGRAFIA

- Higgins Dick. 2003. *Intermedialność* [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 123.
- Lewicki Roman, Ohnheiser Ingeborg. 2001. *Intermedialność*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lazarevska Alma. 2000. *Dafna Pehfogl prelazi most između tamo i ovdje, Tajna Kaspara Hausera, Smrt u muzeju moderne umjetnosti* [w:] *Smrt u muzeju moderne umjetnosti*. Beograd: Feministička.
- Lazarevska Alma. 2003. *Dobra berba, Blagdan krunice* [w:] *Biljke su nešto drugo*. Sarajevo: Buybook.
- Medarić Magdalena. 1988. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o knjižek rosti, 157–195.
- Mijatović Aleksandar. 2003. *Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje* [w:] „*Fluminensia*”, 15, 2: 49–68.
- Vranić Seada. 1996. *Pred zidom šutnje*. Zagreb: Politika.
- <http://americanpicturelinks.com/PaintingsDurer.htm>. Odczyt: 8.03.2009.